



MUSEU DE
LAMEGO

PROJETO DE FUNDRAISING
CONHECER CONSERVAR VALORIZAR
FUNDRAISING PROJECT • KNOWING CONSERVING ENRICHING

Cadernos

04

www.museudelamego.gov.pt

2020

Escultura VIRGEM DO Ó







MUSEU DE
LAMEGO

PROJETO DE FUNDRAISING
CONHECER CONSERVAR VALORIZAR
FUNDRAISING PROJECT • KNOWING CONSERVING ENRICHING

Cadernos

04

www.museudelamego.gov.pt

2020

Escultura VIRGEM DO Ó



Conhecer Conservar Valorizar | Cadernos . 04

DIREÇÃO EDITORIAL

Alexandra Falcão [Diretora do Museu de Lamego | DRCN]

COLABORADORES NESTE NÚMERO

Carla Varela Fernandes [Universidade Nova de Lisboa] | Ana Bidarra e Pedro Antunes
[Cinábrio - Conservação e Restauro]

IMAGENS

Cinábrio - Conservação e Restauro © | Direção-Geral do Património Cultural / Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF), José Pessoa © | Museu de Lamego | DRCN ©

DESIGN GRÁFICO

Paula Pinto [Museu de Lamego | DRCN]

COMUNICAÇÃO

Paula Pinto [Museu de Lamego | DRCN]

EDIÇÃO

Museu de Lamego | Direção Regional de Cultura do Norte [DRCN]

DATA DE EDIÇÃO

dezembro de 2020

ISSN

978-989-98657-6-1

Os conteúdos dos textos, direitos de imagem e opção ortográfica são da responsabilidade dos autores.

EDITORIAL | 04 |

Alexandra Falcão

[Diretora do Museu de Lamego | DRCN]

NOSSA SENHORA DO Ó | 07 |

Carla Varela Fernandes

[Universidade Nova de Lisboa]

“NOSSA SENHORA DO Ó” - MATERIALIDADE, | 13 |

CONSERVAÇÃO E RESTAURO

Ana Bidarra e Pedro Antunes

[Cinábrio - Conservação e Restauro]

Dando continuidade à publicação da revista **Conhecer Conservar Valorizar**, o presente número reúne os textos dedicados à escultura da *Virgem do Ó*, publicados em primeira edição no catálogo impresso da exposição «Misericórdia de Lamego. 1519-2019».

Pretende-se assim manter o propósito inicial da publicação online, de fazer chegar a um cada vez maior número de pessoas o conhecimento produzido sobre as peças do museu que, ao longo de quase uma década, têm sido alvo de estudo e de tratamento de conservação e restauro, ao abrigo do projeto de fundraising **Conhecer Conservar Valorizar**.

Contrariamente a edições anteriores da revista, nas quais foi dado destaque a obras pouco conhecidas ou mesmo desconhecidas da coleção do museu, neste número debruçamo-nos sobre uma peça que goza de grande popularidade, tanto junto do público como dos investigadores.

De origem ainda incerta, a escultura da *Virgem do Ó* encontrava-se no século XVIII na capela do antigo Hospital da Misericórdia, no entanto, é possível que a sua vinda para Lamego tenha ocorrido ainda no século XIV, relacionada com a nomeação de D. Frei Salvado Martins, o antigo confessor da rainha Isabel de Aragão, para a catedral lamecense, onde governa entre 1331-1349. Nas primeiras décadas do século XX, por intervenção do médico do antigo hospital, Abel da Costa Flórido, a escultura foi incorporada nas coleções do museu. Uma vez desafeta ao culto, não foi fácil destituir-lhe o conteúdo sagrado ou religioso, continuando por algum tempo a ser procurada pelas parturientes, que pretendiam acender-lhe velas votivas.

Estende-se aos nossos dias a afeição do público por esta imagem, motivada, por certo, pela *capacidade empática* – como Paulo Pereira tão bem observou – que a arte gótica soube emprestar à iconografia da Expectação, na sua dimensão sensível e modo humanizado de representação da *Virgem*. Convertida em peça ícone do Museu de Lamego, é também uma das mais requisitadas para figurar em exposições no país e no exterior, circunstância que viria a ditar a urgência do tratamento de conservação e restauro que necessitava, motivada pelo pedido de cedência da escultura para figurar na «Vestida de Branco: exposição comemorativa do centenário da primeira imagem de N. Sra. de Fátima», que teve lugar no Museu de Santuário de

Fátima, entre novembro de 2019 e outubro de 2020.

Cumpramos agradecer, neste número:

Aos autores, Carla Varela Fernandes (historiadora de arte), Ana Bidarra e Pedro Antunes (conservadores-restauradores), da equipa Cinábrio – Conservação e Restauro, responsável pela intervenção da escultura;

Aos mecenas, Museu do Santuário de Fátima e Quinta da Pacheca – Cambres, que assumiram o financiamento global do tratamento efetuado.

Ao CTOE – Lamego, pelo apoio logístico.

Alexandra Falcão

[Diretora do Museu de Lamego | DRCN]



VIRGEM DO Ó OU EXPECTAÇÃO

Mestre Pêro

Coimbra, Portugal, 1340-1360

Calcário policromado

Museu de Lamego, inv. 130

[Proveniente do Hospital da Santa Casa
da Misericórdia de Lamego]

Fotografia © Museu de Lamego

INTERVENÇÃO DE
CONSERVAÇÃO E RESTAURO

Cinábrio, 2019

MECENAS

Museu do Santuário de Fátima

Quinta da Pacheca

NOSSA SENHORA DO Ó

Carla Varela Fernandes
[Universidade Nova de Lisboa]

A imagem de altar que representa a Virgem Maria grávida, e que habitualmente se designa por *Virgem* (ou *Nossa Senhora*) *do Ó*, conservada e exposta no Museu de Lamego, pertence a um conjunto amplo de imagens com idêntica iconografia realizadas em Portugal no século XIV. No mesmo museu podemos desde logo contemplar outra imagem homónima e muito semelhante, e sem sair do concelho de Lamego, outras existem das mesmas cronologias e até da mesma oficina liderada pelo mesmo mestre escultor, o que é bem revelador do sucesso que as imagens de altar dedicadas a este tema mariano tiveram na centúria de Trezentos.

A Nossa Senhora do Ó corresponde a uma iconografia muito popular na Península Ibérica (com um maior número de imagens em Portugal) relacionada com a festa litúrgica da Anunciação, a 8 de Dezembro, em consequência de uma alteração ao calendário litúrgico ocorrida no século X, ou seja, apenas alguns dias antes do nascimento de Jesus, o que justifica o avançado estado de gravidez de Nossa Senhora, mesmo quando estas imagens marianas surgem associadas à imagem do arcanjo S. Gabriel e perfazem um grupo da *Anunciação*. Nas festas, e durante os serviços litúrgicos era comum cantar-se sete litanias que começavam com a letra “O”, o que originou a designação deste tipo iconográfico.

Sobre a imagem que aqui nos ocupa ela é há muito conhecida dos autores que estudaram as colecções do museu, ou a imaginária mariana ou que seguiram as pisadas (testemunhos) da arte de um escultor que começou,

precisamente por ser designado por Mestre das Virgens da Expectação, já que este tema se impunha no conjunto da imaginária que lhe andava atribuída. Hoje, e depois de vários estudos e de ampla reflexão é consensual na nossa historiografia artística atribuir a sua elaboração ao conhecido Mestre Pero (mestre das imagens), como é designado no contrato para a realização do túmulo do arcebispo bracarense D. Gonçalo Pereira (1334) e no “recibo” de pagamento pela realização do túmulo da princesa bizantina residente em Portugal, D. Vataça de Lascaris de Ventimiglia (1137). Mestre Pero (também possivelmente designado Pere de Bonneil, ou de Bonull, ou *Petrus de bono oculo*) terá realizado esta imagem, possivelmente para a catedral de Lamego, de onde terá transitado para o Hospital da Santa Casa da Misericórdia da mesma cidade, sem que tenhamos documentação que secunde estas hipóteses.

As esculturas de figuras femininas da oficina liderada por mestre Pero apresentam um conjunto de elementos estilísticos que as caracterizam e as definem em relação às obras atribuíveis às mãos ou oficinas de outros artistas: os corpos apresentam uma disposição levemente sinuosa fazendo ligeiro (ou mais pronunciado) *anchement* (o joelho direito ligeiramente avançado e flectido para deixar a perna esquerda em tensão e um dos lados das ancas mais elevado para aí dispor o Menino Jesus), com ventre lisos ou muito proeminente nos casos do tema da *Virgem do Ó*; os rostos são ovais e têm um pequeno queixo e ligeiro duplo queixo, nariz fino e com as narinas salientes, olhos amendoados e bocas com os lábios unidos levemente, num figurino que em tudo se relaciona com os modelos da imaginárias feminina francesa do século XIII e primeiros anos do século XIV. São emoldurados por cabelos que se definem em madeixas lisas ou onduladas e que, junto às orelhas, apresenta de um dos elementos que definem os modelos deste mestre: caracóis mais pronunciados e perfurados pelo uso do trépano, conferem a sensação de passagem do ar por entre a compacta cabeleira; as mãos apresentam dedos cilíndricos e alongados e a parte superior algo aplanada, constituindo esta outra característica específica da arte deste mestre; é constante o uso dos véus curtos e independentes da

restante indumentária; as túnicas cobrem totalmente as figuras e envolvem os pés em pregas requebradas, com volume expressivo e profundamente cavadas criando forte impacto visual pelo jogo de luz e sombra que promovem. Em muitas das imagens, tal como nesta (e na outra homónima) do Museu de Lamego, os mantos são sustentados sobre o peito ou os decotes são adornados através de firmas polilobadas; os mantos ou apenas as túnicas são cingidos por cintos a reproduzem os objectos reais, manufacturados em couro e adornados com pequenas chapas metálicas adornadas com pedrarias.

A *Vigem do Ó* a que aqui analisamos pouco se diferencia no tratamento que o escultor deu ao corpo, ao rosto e até à indumentária relativamente à outra imagem do mesmo tema e do mesmo museu [fig. 1], se exceptuarmos a opção de ter uma ponta do manto a passar pela frente do corpo (tal como podemos ver nas imagens da *Virgem do Ó* da igreja de S. Pedro de Balsemão, no Museu Nacional de Machado de Castro – inv. 645, do Museu Nacional de Arte Antiga – inv. 1086; 1887, entre outras) a fazer um efeito de pregas horizontais e diagonais, mas, diferencia-se, antes de mais, por ser totalmente policromada (e repintada).

[fig. 1]
VIRGEM DO Ó OU DA EXPECTAÇÃO
Mestre Pêro
Coimbra, Portugal, 1330-1340
Calcário
Museu de Lamego, inv. 129
Fotografia © Direção-Geral do Património Cultural /
Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF),
José Pessoa



A policromia é uma constante nas imagens da oficina de mestre Pero e são actualmente objecto de estudo através de análises laboratoriais, para já com resultados de grande interesse para o conhecimento do trabalho oficial em escultura no século XIV, ainda que existam obras do mesmo escultor que possam nunca ter sido policromadas . Neste caso, mantendo-se a imagem colorida e, com isso, mais naturalista, também é verdade que, devido aos repintes realizados em tempo não identificado, estas camadas de preparo e de pigmentos vários, dificultam a leitura mais apurada dos elementos escultóricos, tal como acontece em tantas imagens deste mestre e da sua oficina. Não é razão, porém, que nos impeça verificar a boa qualidade e o muito interesse desta imagem de *Nossa Senhora do Ó*.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de; BARROCA, Mário Jorge, *História da Arte em Portugal. O Gótico*, Presença, 2002.
- AMARAL, João - "Senhora do Ó" in *Voz de Lamego*: 02 -06 – 1955.
- CORREIA, Vergílio, “Esculturas arcaicas do Museu de Lamego”, *Monumentos e Esculturas*, Lisboa, Livraria Ferin, 1924.
- COSTA, Sandra Vaz - "Escultura" in *Museu de Lamego. Roteiro*. Lamego: IPM, 1998.
- DIAS, Pedro - *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Alfa.
- Imagens da Virgem* (catálogo). Lamego: Museu Regional de Lamego/FCG, 1962.
- Imaginária de Pedra* (catálogo). Lamego: Museu de Lamego, 1969.
- FERNANDES, Pero. *O Mestre das Imagens*, Lisboa, Imprimatur, 2018.
- EUSÉBIO, Maria de Fátima; SOALHEIRO João (Coord.) - *Arte , Poder e Religião nos Tempos Medievais. A Identidade de Portugal em Construção* (Cat. de Exposição), Câmara Municipal de Viseu: 2009.
- MACEDO, Francisco Pato - «Virgem do Ó», in *Arte Poder e Religião nos tempos medievais. A identidade de Portugal em Construção* (Catálogo de Exposição). Viseu: Câmara Municipal de Lamego, 2009.
- PAULINO, Francisco Faria (coord), *An Adventure of Centuries to Invent the Future* (Cat. de Exposição), Comissão Nacional para Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, 1992.
- SANTOS, Reinaldo dos, *A Escultura em Portugal. Séculos XII-XV*, vol. I, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1948.

“NOSSA SENHORA DO Ó” – MATERIALIDADE, CONSERVAÇÃO E RESTAURO.

Ana Bidarra, Pedro Antunes
[Cinábrio – Conservação e Restauro]

INTRODUÇÃO

A representação escultórica de Nossa Senhora de Ó acompanha um dos temas marianos de maior devoção durante o período medieval (Macedo, 2009: 191). Em Portugal, as representações deste tema com maior destaque são atribuídas a Mestre Pero (c.1300-1350), sendo a escultura de Nossa Senhora do Ó, proveniente do Hospital da Santa Casa da Misericórdia de Lamego e actualmente no Museu de Lamego, portadora de uma grande similitude formal e iconográfica com outras obras do mesmo autor (Macedo, 2009: 192) [fig. 1]. Mestre Pero ofereceu, com a sua produção escultórica, um momento de progresso na arte portuguesa medieval. Trouxe novos modelos e temas ao panorama nacional, e tratou temas clássicos com uma abordagem moderna face à escultura sua coetânea (Fernandes, 2018: 9-11).



[fig. 1] “Nossa Senhora do Ó.” Fotografia © Cinábrio
[fig. 2] “Nossa Senhora do Ó” – pormenor do rosto.
Fotografia © Cinábrio

As figuras femininas de Mestre Pero, segundo Carla Varela Fernandes (2018: 24), caracterizam-se por rostos de forma oval, testas altas, olhos amendoados e a revelar alguma saliência, sem marcas da íris e da pupila, sobrancelhas em semicírculo esculpidas de forma quase imperceptível, nariz longo e fino, boca pequena com lábios finos, “fazendo uma ligeira expressão que nunca chega a ser um sorriso”, e queixo pequeno e pronunciado, que se prolonga em duplo-queixo. Estas características são claramente perceptíveis na escultura intervencionada, apesar das diversas alterações sofridas pela obra ao longo do tempo [fig. 2]. O aspecto mais evidente desta alteração prende-se com a existência de diversas camadas policromas, não tendo sido possível confirmar a existência de uma camada subjacente consentânea com a época de produção da escultura. Esta sobreposição de material pictórico mascara, em algumas zonas, o detalhe e os apontamentos subtis dados pelo Mestre.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO

A presença de diversas camadas policromas nas vestes, nomeadamente a camada mais recente, não é coerente com a qualidade escultórica apresentada, sendo composta por motivos florais e geométricos de carácter simplista e ingénuo. A falta de qualidade formal intenta a sua colmatação pela aplicação de folha de ouro no debrum das vestes e em vários dos motivos decorativos. A policromia apresenta ainda um aspecto muito irregular devido à espessura das diferentes camadas que a compõem. Esta complexa estratigrafia estará na origem da acentuada rede de estalados, visível em toda a policromia, e no risco de destacamento e consequente perda de material pictórico [fig. 3]. São ainda visíveis diversas lacunas, algumas da camada superior de policromia e outras que percorrem todas as camadas deixando, em alguns pontos, o suporte visível. Em algumas áreas foi possível identificar quatro camadas de cor distintas [fig. 4].

A policromia das carnações apresenta boa qualidade técnica e material, sendo claramente superior à das vestes. É visível uma rede de estalados de



[fig. 3] Policromia (véu): destacamento; lacunas. Fotografia © Cinábrio
[fig. 4] Policromia: lacunas; sobreposição de camadas. Fotografia © Museu de Lamego

forma predominantemente hexagonal, mas de carácter coeso. A convivência de duas intervenções de carácter distinto quanto à sua qualidade técnica e material não é incomum na escultura, existindo diversos casos onde as duas intervenções coexistem (Bidarra, 2014) (Cerdeira et al, 2019: 16).

Toda a escultura estava coberta por um verniz escurecido (castanho), de aspecto resinoso e com uma aplicação pouco homogénea. Este acabamento propiciava a atracção de sujidade e consequente acumulação de poeira, o que conferia à escultura um aspecto acinzentado [figs. 5 e 6]. Também ao nível da policromia era evidente o repinte de cor vermelha na zona inferior do pescoço [fig. 7]. Este repinte foi aplicado sobre uma massa (gesso), de aspecto irregular, que foi utilizada para colmatar a perda de material resultante de uma extensa fractura que terá separado a parte superior da escultura. No reverso da imagem, na zona escavada, é visível um empaste deste material. Apesar da extensão da fractura não existiam problemas estruturais.

O suporte, apesar de coeso, apresenta ainda diversas lacunas volumétricas, com diferentes extensões e localizadas maioritariamente na parte exterior dos panejamentos; as faltas mais evidentes situam-se na parte frontal esquerda do véu, no antebraço esquerdo e na base [fig. 8].

O antebraço esquerdo não é o original, tendo sido entalhado em madeira



[figs. 5 e 6] Policromia: verniz alterado; acumulação de sujidade. Fotografia © Museu de Lamego e Cinábrio



[fig. 7] Policromia: repinte. Fotografia © Cinábrio



[fig. 8] Suporte: lacuna na base. Fotografia © Museu de Lamego



[fig. 9] Antebraço esquerdo em madeira. Fotografia © Cinábrio



[fig. 10] Repinte. Fotografia © Museu de Lamego

e fixo à escultura com uma cavilha em ferro [fig. 9]. No entanto, a sua qualidade é semelhante à da escultura, apresentando a mesma morfologia e técnica decorativa. Apresenta vestígios da acção de insectos xilófagos (coleópteros), identificados pelos orifícios de saída, não tendo sido detectada actividade. O dedo indicador encontrava-se fracturado na zona da falange. Na policromia identificam-se lacunas - deixando, em alguns pontos, o suporte à vista -, risco de destacamento, acumulação de sujidade e manchas. A rede de estalados apresenta uma textura longitudinal. Presença de um repinte de cor idêntica à do pescoço, na zona de união do antebraço com a escultura [fig. 10].

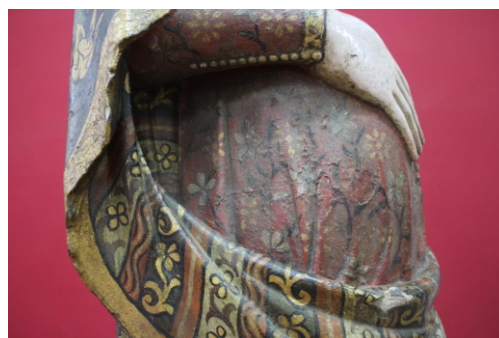
CONSERVAÇÃO E RESTAURO

Após a análise do estado de conservação e posterior registo fotográfico, a intervenção seguiu com a execução do Teste de Resistência, de forma a estabelecer qual o comportamento da camada cromática com alguns dos solventes mais utilizados. Tendo por base os resultados obtidos, procedeu-se à estabilização da policromia através da fixação das camadas em destacamento. Foi utilizada uma resina acrílica termoplástica de média viscosidade em dispersão, aplicada a pincel ou injeção, com utilização prévia de um agente tensoactivo [fig. 11]. Após a evaporação do solvente, foi efectuada a revisão da fixação com o auxílio de uma espátula quente, criando uma superfície separadora com uma folha de papel melinex.

O grau de alteração do verniz e a forma como afectava a leitura da obra e promovia a deposição de sujidade, tornou necessária a sua remoção. A realização do Teste de solventes e reagentes, que antecedeu este processo, considerou primeiramente a utilização de soluções aquosas ajustadas às características de cada área de policromia. Foram tidos por base a medição dos valores de pH e condutividade da superfície (Wolbers, 2000). As diferentes soluções testadas não produziram resultados eficazes na remoção do verniz alterado, tendo sido necessário realizar novos ensaios. Optou-se pela utilização de uma solução aquosa composta por um agente quelante (Carlyle, 1990) (Wolbers, 2000). As áreas onde o verniz se



[fig. 11] Fixação da policromia. Fotografia © Cinábrio



[figs. 12 a 14] Policromia: limpeza. Fotografia © Cinábrio



[figs. 15 e 16] Remoção do repinte. Preenchimento de lacunas. Fotografia © Cinábrio

encontrava concrecionado, nomeadamente zonas horizontais de acumulação de material, foram amolecidas com a solução e removidas de forma mecânica com o auxílio de bisturi. Foi tido em constante monitorização o comportamento das superfícies douradas, dada a sua maior fragilidade. O facto de se tratar de um douramento a óleo tornou possível a utilização de uma solução aquosa **[figs. 12 a 14]**.

O repinte de cor vermelha aplicado sobre a massa que cobria a linha de fractura e a parte inferior do antebraço foi eliminado com acetona. Após a sua remoção, a massa de preenchimento foi parcialmente retirada (rebaixada) de forma mecânica, deixando espaço para um novo preenchimento com materiais adequados – argamassa de grão fino e massa acrílica **[figs. 15 e 16]**.

Não se optou pela remoção integral das massas e separação dos fragmentos, pois a colagem encontrava-se estabilizada não sendo possível prever qual a forma de fixação interna que foi executada.

O suporte – base e tardoz – foi limpo por aspersão com uma mistura aquosa com componente volátil.

O antebraço em madeira foi desinfestado, por pincelagem e injeção, com um agente insecticida e fungicida, sendo posteriormente envolvido num ambiente selado para uma mais eficaz actuação do produto. Devido à acção dos insectos xilófagos, que causaram a fragilização do material lenhoso deixando vazios no interior da estrutura, foi necessário injectar uma resina epóxida de baixa densidade, de forma a atingir uma maior resistência **[fig. 17]**.

O dedo indicador esquerdo encontrava-se fracturado e com uma colagem inadequada. Procedeu-se à sua descolagem, limpeza das zonas de união e fixação por colocação de um espigão em fibra de vidro, com aplicação de adesivo vinílico de pH neutro **[fig. 18]**.

A união do antebraço em madeira com o corpo da escultura (pedra) era feita através de uma cavilha de ferro fixa a um espigão em madeira, localizado num orifício na zona do peito. Este espigão foi removido e o orifício colmatado. Retirou-se ainda a cavilha de ferro.



[fig. 17] Suporte. Injeção de resina. Fotografia © Cinábrio



[fig. 18] Colagem. Fotografia © Cinábrio

Existiam ainda outros dois orifícios. O primeiro localizado no material pétreo, na zona de união do antebraço com o braço, e que se encontrava preenchido com massa, e um segundo na base do antebraço em madeira, e coincidente com a furação existente na pedra. A utilização desta furação promovia uma união mais adequada entre as partes, pelo que foi reutilizada.

A zona de união do braço com o antebraço e o orifício do peito foram preenchidos com argamassa de grão fino e de cor idêntica ao suporte. A zona de união ficou ligeiramente mais baixa em relação à superfície policroma, de forma a permitir a aplicação de uma massa acrílica, com uma textura mais adequada para o posterior processo de reintegração cromática [figs. 19 a 24].

A reintegração tem como objectivo o restabelecimento da unidade cromática da obra por meio de retoques de cor nas massas aplicadas, sendo limitada ao essencial (Tonini, 2015) (Subiela, 2019). Executou-se uma intervenção diferenciada (sub-tom), não interferindo com a leitura do conjunto (Calvo, 2003) [fig. 25].

Por último, foi aplicado um filme de protecção acrílico [fig. 26]. Este tem como função proteger a superfície policroma de agentes de degradação externos (Tonini, 2015) (Subiela, 2019). Utilizou-se uma resina de baixo peso molecular diluída em hidrocarbonetos, o que permitiu uma boa trabalhabilidade do verniz (Chercoles et al., 2011).



[figs. 19 a 24] Fixação do antebraço em madeira. Fotografia © Cinábrio

[fig. 25] Reintegração cromática. Fotografia © Cinábrio



[fig. 26] Aplicação de verniz. Fotografia © Cinábrio



Após a secagem do verniz e à conseqüente saturação da superfície cromática, foi necessário proceder, de forma pontual, a um retoque. Utilizou-se uma paleta de pigmentos aglutinados em resina de ureia-aldeído, com características ópticas de grande afinidade com a policromia (Besteti, 2017).

Ao longo da intervenção foi tido como linha orientadora o respeito pela autenticidade da obra, evitando a utilização de materiais e técnicas que a modifiquem, tanto quanto à composição, como ao aspecto estético e formal. Os materiais e técnicas utilizados tiveram ainda em linha de conta a não limitação ou impedimento de futuras intervenções.

CONCLUSÕES

A intervenção realizada teve como principal objectivo a salvaguarda da obra de arte, garantindo a continuidade da sua identidade. Os tratamentos efectuados orientaram-se por princípios de intervenção mínima, compatibilidade e reversibilidade, tendo sido limitada a intervenção ao indispensável, utilizando um número restrito de produtos, materiais e técnicas, seleccionados pela sua estabilidade, reversibilidade e inalterabilidade temporal, assim como pela sua compatibilidade com os materiais originais (E.C.C.O. I, 2002).

Esta intervenção permitiu a estabilização da componente material da obra, eliminando fenómenos de alteração e degradação. Prolongou-se a vida de uma imagem que é um testemunho de devoção e religiosidade e uma interpretação tangível de um acto de fé, que assume actualmente um pendor fortemente artístico, apresentando-se como um dos modelos relevantes da produção escultórica nacional do século XIV.

BIBLIOGRAFIA

- BESTETTI, R. - 'Retouching colours', Sebenta do Workshop, Porto, 2017.
- BIDARRA, A.; ANTUNES, P. - 'Restauro, des-restauro, repintes e repolicromias'. De Viollet-Le-Duc à Carta de Veneza. Teoria e prática no espaço Ibero-americano. Livro de Atas. Lisboa, LNEC, 20-21 Novembro 2014, 479-485.
- CALVO, Ana - Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos: de la A a la Z. 3a ed. Ediciones del Serbal, Barcelona, 2003. ISBN 84-7628-194-3.
- CARLYLE, L.; TOWNSEND, J. H.; HACKNEY, S. - 'Triammonium citrate: an investigation into its application for surface cleaning', in *Dirt and pictures separated*. ed. S. Hackney, J. Townsend and N. Eastaugh, UKIC, London, 1990, 44-48.
- CERDEIRA, M.; LOURENÇO, M.; BIDARRA, A. - 'O levantamento de repintes e a percepção da imagem - a escultura de São Mateus Evangelista da Igreja Matriz do Sardoal', *ARTis ON*, N.º9, Dezembro 2019, 15-25.
<http://artison.letras.ulisboa.pt/index.php/ao/article/view/236/207>
- CHERCOLES, Ruth et al. - 'Low molecular weight varnishes'. Interview to E. René de la Rie, National Gallery of Art, Washington, DC. *Geconservación*. 2:2011, 33 - 42.
- E.C.C.O. - European Confederation of Conservators - Restorers Organisations, Available at: <http://www.ecco-eu.org/documents> [consultado em Janeiro de 2020].
- FERNANDES, C. V. 'Pero. O Mestre das Imagens c. 1300-1350'. Coleção: *Mestres da Arte Cristã*. 1. Edição Imprimatur, Lisboa, 2018.
- ROÇADO, C.; BIDARRA, A.; ANTUNES, P. - "Virgem do Ó", in *Catálogo da exposição Arte, poder e religião nos tempos medievais - A identidade de Portugal em construção*. Museu Grão Vasco, 14 de Agosto a 14 de Novembro 2009, Câmara Municipal de Viseu, Viseu, 2009, 190-193.
- WOLBERS, R. - *Cleaning painted surfaces. Aqueous methods*. Archetype Publications, Ltd., London, 2000.

projeto de fundraising



MUSEU DE
LAMEGO

projeto de fundraising
CONHECER CONSERVAR VALORIZAR
fundraising project • Knowing • Conserving • Enriching

restauro



mecenato

QUINTA DA
PACHECA



SANTUÁRIO DE FÁTIMA
SHRINE OF FATIMA



MUSEU DE
LAMEGO

PROJETO DE FUNDRAISING
CONHECER CONSERVAR VALORIZAR
FUNDRAISING PROJECT • KNOWING CONSERVING ENRICHING

| Cadernos

04

www.museudelamego.gov.pt

2020